

## Desbordar el territorio

Vinculaciones identitarias y conexiones culturales entre la mujer y la naturaleza

## Overflowing the territory

Identity correlations and cultural connections between women and nature

**Abellán Muñoz, Rocío**

Taller Multinacional, México D.F, México, mrocio.abellan@gmail.com

### Resumen

Desde el inicio de los tiempos la vinculación entre el hombre, la naturaleza y el arte ha sido incontestable. En consecuencia, es posible trazar una línea evolutiva que, desde la prehistoria hasta la actualidad, refleje dicha relación. En este contexto es preciso acotar la forma en que la mujer, como artista, ha sido históricamente la gran excluida de esta ecuación. Sin embargo, pese a esta realidad, es imposible eludir la correspondencia forjada en el imaginario occidental entre mujer y naturaleza, basada en las teorías ilustradas que consolidaron la imagen de la mujer como un ser no racional y, por tanto, adscrito exclusivamente al ámbito de lo natural. Dicha categorización, a todas luces discriminatoria, relegó a la mujer al interior del hogar y la limitó a tareas de reproducción y producción doméstica.

Mediante una visión analítica, sociológica y de género, esta intervención va a profundizar en las prácticas artísticas llevadas a cabo por mujeres, bien tomando la naturaleza como referente, bien actuando directamente sobre ella, con el fin de subvertir el vínculo, hasta entonces impuesto, que las había unido de forma inexorable. En definitiva, las obras de las artistas analizadas van a revelar, de una forma tan semántica como literal, las transformaciones conceptuales, ontológicas, estéticas y políticas sufridas en torno a la correspondencia mujer-naturaleza a lo largo del último siglo, al tiempo que van a poner en evidencia nuevas formas de habitar la naturaleza sustentadas en la recuperación de la autonomía, la expresión y la identidad femenina.

**Palabras clave:** Mujer, arte, naturaleza, paisaje, feminismo.

### Abstract

From the beginning of times the relation between man, nature and art has been incontestable. Consequently, it is possible to trace the development of such interconnection from prehistory to present that reflects such relation. In this context, it is necessary to demarcate the way in which women, as artists, have been historically excluded from this equation. However, despite this reality, it is impossible to avoid the correspondence, carved out in western imaginary, between woman and nature, based on the illustrated theories that consolidated the image of women as a non-rational being and, therefore, exclusively assigned to the field of nature. This categorization, clearly discriminatory, relegated women to the interior of the home and limited her to tasks of reproduction and domestic production.

Through an analytical, sociological and gender vision, this paper is going to delve into the artistic practices carried out by women, either taking nature as a reference, or acting directly on it, in order to subvert the bond, until then imposed, that had joined them together inexorably. In short, the works of the analyzed artists will reveal, in a semantic as well as literal way, the conceptual, ontological, aesthetic and political transformations suffered around the correspondence between woman and nature over the last century, at the same time that highlight new ways of living in nature based on the recovery of autonomy, expression and female identity.

**Key words:** Woman, art, nature, landscape, feminism.

## 1. AL OTRO LADO DE LA RAZÓN

Desde las pinturas halladas en las cuevas de Lascaux, donde el pensador George Bataille (2003) localizó el nacimiento del arte, hasta la irrupción de movimientos como el Land Art, Earth Art o Ecological Art en el contexto artístico a mediados del siglo pasado, la conexión entre arte y naturaleza ha sido históricamente incuestionable. Esta relación, tan obvia como compleja, ha modulado entre la utilización de la naturaleza como soporte de la creación, como motivo de la representación o como escenario directo de la acción. Asimismo, resulta preciso considerar que la evolución del tratamiento de la naturaleza tanto en la sociedad como en el arte occidentales ha venido determinada por la evolución de factores políticos, económicos y filosóficos que ha establecido los modos de entender el vínculo entre el individuo y la naturaleza en cada periodo histórico.

La naturaleza ha sido herramienta y lugar de trabajo para múltiples procesos científicos, filosóficos y artísticos. Así, desde el desarrollo de espacios como las *Wunderkammern* o *cámara de las maravillas* entre los siglos XVI y XVIII, consideradas las antecesoras de los museos modernos, la progresión sufrida por el paisaje en la pintura occidental, llegando a consolidarse como género autónomo en la pintura flamenca del siglo XVII, hasta la emergencia del Land Art a mediados del siglo pasado, la realidad de la naturaleza ha evolucionado en los últimos siglos en una dimensión discursiva, simbólica y conceptual, haciendo evolucionar con ello la relación del sujeto con la misma.

Esta relación entre el individuo y la naturaleza sufrió un punto de escisión con la llegada tanto del movimiento ilustrado como de la Revolución Industrial. Ambos procesos históricos sentaron las bases que redefinieron la relación del ciudadano con su espacio circundante: por un lado, la industrialización, los nuevos planes de urbanización y la construcción de la metrópolis moderna trajeron consigo la necesidad, quizá el deseo, de apropiación de la naturaleza. La mecanización de las ciudades otorgó al hombre el poder de considerarse superior a la naturaleza, al ofrecerle la posibilidad, hasta entonces inaudita, de dominarla y someterla de un modo radical; por otro lado, el desarrollo de las ideas ilustradas, que cuestionaron y se alejaron del discurso tradicional y teológico para aproximarse al científico, proclamó la soberanía de la razón como medio principal de conocimiento. Al mismo tiempo, la industrialización llevó aparejada la desertización de los espacios rurales, hasta entonces escenario principal de la experiencia y del trabajo del sujeto, en favor de la habitabilidad de áreas industriales. La creciente masificación de las mismas, junto con el inédito protagonismo de la maquinaria industrial y el rápido desarrollo de los medios de locomoción, hicieron de la ciudad un espacio tan agreste como siniestro desde el que no sólo dominar, sino también, en contadas ocasiones, volver la mirada, con cierta nostalgia, a la naturaleza perdida. A este respecto, la ajetreada vida de las urbes promovió, dentro de los planes de urbanismo de la época, la creación de la denominada *ciudad jardín*, cuyo principio estructural se basaba en la necesidad de descongestionar la metrópolis y salvar el campo del total abandono, al tiempo que servía como refugio al ciudadano (Ramírez, 2018: 49).

En este contexto, las teorías de intelectuales como Thomas Hobbes, John Locke o Jean-Jacques Rousseau al respecto de la categorización del individuo como ser racional no hicieron más que evidenciar la clara escisión entre el hombre y la naturaleza que conllevó, por extensión, una nueva concepción del medio natural basado en el control, el dominio y la explotación de la tierra (Urteaga, 1984). Así, el espíritu de las Luces podría definirse, en un sentido kantiano, como un espíritu de emancipación y de liberación intelectual y moral que favoreció la emergencia de un hombre nuevo quien, perdidas sus anteriores referencias, se ve en la obligación de redefinir su situación en el mundo; esto es, su situación con respecto a sus semejantes y con respecto a la Naturaleza (Molina Petit, 1994: 31). Mientras que la relación con el resto de sus congéneres estuvo asentada sobre la base del individualismo, promovido por las ideas ilustradas, la relación con la Naturaleza se forjó sobre la base de la razón, que le otorgaba supremacía con respecto a esta última.

La razón se definió, entonces, por su absoluta oposición a la naturaleza. Esta se desarrolló a partir de dos acepciones ideológicas que, aunque diferenciadas, no eran excluyentes: la “naturaleza” se determinaba, de un lado, como todo aquello que no formaba parte de la cultura y la propia cultura debía reprimir, controlar y domesticar; y de otro, como orden que legitimaba y sancionaba a su vez la adecuada distribución de los papeles entre la naturaleza y la cultura (Amorós, 1991: 162). Para profundizar en esta diferenciación entre dos modos principales de concebir la naturaleza resulta útil recuperar la diferenciación analizada por José Albelda y José Saborit (1997) al respecto de la división entre la *natura naturata*, es decir, la naturaleza como conjunto de elementos tangibles que la conforman; y la *natura naturans*, esto es, la naturaleza como proceso o atributo que expresa la esencia de aquello a lo que se refiere. En general, se puede comprobar cómo el término naturaleza cumple así una función integradora y una función legitimadora.

Sin embargo, resulta significativo considerar la doble facción existente en el pensamiento ilustrado, que es la que va a servir de piedra angular en esta intervención: las Luces no *iluminaron* a toda la ciudadanía por igual, sino que excluyeron, de forma deliberada, a la mujer como ser racional y la redujeron al ámbito exclusivo de la naturaleza. Esta categorización sirvió de sostén para consolidar la estrategia diferenciadora, excluyente y jerarquizadora que, sistemáticamente, degradó a la mujer a la consideración de “estado de naturaleza”. Así, y teniendo en cuenta la función integradora y legitimadora de la naturaleza en el pensamiento ilustrado, la mujer, definida como ser no racional, pertenecía al ámbito de la naturaleza, por Naturaleza, lo que la hizo prefigurar al *Otro* por antonomasia.

Bajo esta consideración, las reenunciaciones ilustradas del binomio cultura *versus* naturaleza se adscribieron a una simbología conceptual y política que contribuyó a perpetuar la lógica subyacente a todo pensamiento cultural que asume como axiomática la sujeción de las mujeres (Ortner, 1974). La visión reduccionista y discriminatoria de la mujer como ser natural la hizo tener que habitar un estado presocial, definido no por la igualdad de derechos y libertades con respecto al hombre, sino por su incuestionable sujeción a este.

En añadido, la adscripción de la mujer al espacio de la naturaleza favoreció la presunción de que esta debía ser domesticada y contenida, totalmente apartada del resto de la ciudadanía. Esta domesticación, que se realizó a través de la reconversión de la mujer en esposa y en madre (Molina Petit, 1994: 85), tuvo lugar en el *locus* privado del interior del hogar. De este modo, lo privado, en oposición directa con el espacio público, eminentemente masculino, configuró un sistema prepolítico en el que la mujer se definió en función de la negación de su propia individualidad. La ordenación de la estructura simbólica que determina el espacio a habitar de cada grupo social, respondió a una necesidad social de organizar divisiones internas entre hombres y mujeres (Amorós 1991: 31) con el fin, no sólo de codificar los espacios adscritos a cada género, sino también sus roles identitarios. Así, en todos los casos, podemos afirmar que la identificación de lo femenino con la naturaleza, respondió a una necesidad androcéntrica de desterritorializar a la mujer del espacio público y de su propia identidad y relegarla a una preexistencia inferior a la de ella misma para la cual, la naturaleza, sirvió como pretexto y como fin en sí mismo.

Ciertamente, en un momento histórico en el que se celebró la vuelta de los valores democráticos y en el que la ciudadanía fue especialmente sensible a los derechos del individuo, la mujer asistió a un proceso de infantilización, reduccionismo y subyugación que la relegó a una infraexistencia alejada de la razón, la educación y la libertad, haciendo de ella un ser subordinado y desechado de la especie humana (Wollstonecraft 2018: 8). Ante semejante configuración de la sociedad decimonónica se promulgó la primera vindicación feminista plenamente consciente de la mano de Mary Wollstonecraft. Su obra fundacional, *Vindicación de los derechos de la mujer*, supuso el primer manifiesto teórico del feminismo. En él, Wollstonecraft dio respuesta a las teorías ilustradas, abanderadas por Jean-Jacques Rousseau, que promovían una imagen de la mujer dócil, sumisa y relegada a los dictados del hombre debido a su estado de naturaleza. Así, ante afirmaciones como la emitidas por Rousseau (1973: 244), quien consideraba que en la propia naturaleza de la mujer estaba su deseo de ser subyugada, Wollstonecraft defendía que el único modo de liberar a las mujeres era permitirles participar en los derechos inherentes de la humanidad (Wollstonecraft 2018: 123), es decir, hacerlas ciudadanas de pleno derecho, equiparar su educación a la de los hombres y reconocerlas como seres plenamente racionales.

En estas reivindicaciones de Mary Wollstonecraft comenzaron a gestarse las bases sobre las que se asentó el pensamiento feminista tal y como se ha mantenido hasta la actualidad. El feminismo, uno de los núcleos principales de la masa crítica que funciona dentro de los sistemas políticos democráticos (Valcárcel, 1997: 79), no sólo es heredero de los conceptos ilustrados del siglo XIX, sino que es posible considerarlo una facción ilustrada en sí misma, que promovió la reconstrucción consciente de la vida y los significados públicos y privados para anexionar definitivamente a la mujer al ámbito de la razón.

## 2. SOBRE LA NATURALEZA FEMENINA

A pesar de las vindicaciones a favor de los derechos y libertades de la mujer, que evolucionarían de forma lógica hacia la lucha por el sufragio femenino a finales del siglo XIX, la mujer continuó configurando al *Otro* por antonomasia, reafirmandose a sí misma en su continuidad con la naturaleza. Así, partiendo del contexto analizado en el que destaca la irrevocable categorización ilustrada de la mujer como *ser natural*, se van a analizar las transmisiones históricas sufridas entre la naturaleza y la experiencia vital del sujeto femenino. Aunque la emergencia del feminismo ilustrado supuso la primera gran brecha en un sistema social intrincadamente patriarcal, con toda seguridad se puede afirmar que la ordenación de los espacios simbólicos delimitados durante la Ilustración, basados en la lógica disociativa naturaleza-cultura, aún continúa demarcando la esfera de la feminidad como un espacio que debe ser controlado y domesticado. Afirma Celia Amorós (1991: 34) que la subsistencia de la asociación conceptual entre mujer y naturaleza no deriva de la simpleza de una explicación basada en premisas biológicas, sino que radica en la perpetuación de la situación social y universal de marginación y opresión en que se encuentra la mujer, siendo precisamente este estado de opresión el que la define, de forma invariable, como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado o superado.

De acuerdo con ello, Margrit Shildrick establece una lúcida comparación entre la mujer y el monstruo, razonamiento que se encuentra íntimamente relacionado con la herencia patriarcal occidental, cuya carga ideológica asocia explícitamente a las mujeres con el peligro, en particular cuando se refieren a aspectos como la sexualidad o la maternidad (Shildrick 2002, 30). Al igual que el monstruo, la mujer, criatura liminal, habita los márgenes del discurso canónico occidental, y se establece del lado de una *otredad* abismal, por lo que necesita ser vigilada y controlada. Esta necesidad fue cubierta con la analogía ontológica mujer-naturaleza, que convierte a esta en un ser irracional que necesita ser controlado, y donde el término *naturaleza* aparece como categorización y como paradigma legitimador.

De forma paralela al pensamiento ilustrado, las estrategias sobrerrepresentativas que se han basado en la identificación de la mujer con lo natural se han sucedido a lo largo de la Historia del Arte en un *continuum* representacional que ha condicionado el papel de la mujer en la historia del mundo occidental. La adhesión de la mujer a la naturaleza se ha caracterizado por haber modulado entre una visión más positiva de dicho binomio que vinculaba a la mujer, en tanto que naturaleza, a la regeneración de los ciclos vitales, la fertilidad y la fortaleza desde periodos como el Paleolítico, hacia una visión más negativa y reduccionista en la que se han atribuido a la esencia natural de la mujer cualidades misteriosas o amenazantes, tal y como sucedió desde el siglo XVIII. A partir de ese momento y hasta, casi, las postrimerías del siglo XX, la condición natural de la mujer se va a concebir en términos esencialmente negativos.

En este contexto, la figuración de la mujer en el mundo del arte ha estado destinada a cercar la realidad femenina con el fin de evitar que “la materia marginal vulnere las fronteras que



dividen el adentro del cuerpo del afuera, el yo del espacio del otro” (Nead, 1998: 19), en definitiva, que la naturaleza invada en la civilización. Así, las representaciones de la mujer han modulado entre dos acepciones, claramente reduccionistas y estereotipadas, que han tenido como finalidad someter, adoctrinar y redefinir, en base a presupuestos patriarcales, la identidad femenina: por una parte, encontramos aquellas que han reducido a la mujer a una especie de *naturaleza muerta* al aislarla en el interior del espacio doméstico; por otra, aquellas que la han representado como una mujer-animal, símbolo de la naturaleza más indómita. En ambos casos, lo cierto es que el pensamiento dominante creó un concepto de feminidad absolutamente espectral y abismal que, como (la) naturaleza, precisaba ser controlada.

Si bien desde el siglo XVII la mujer comenzó a ser representada como un apéndice del interior doméstico, esta figuración no sólo se mantuvo, sino que se reforzó a lo largo del siglo XVIII, momento en el cual la configuración del hogar moderno como un espacio eminentemente femenino se aunó con la necesidad de dominar la naturaleza femenina. Así, las obras de artistas como Johannes Vermeer, Jean-Siméon Chardin o Caspar David Friedrich reflejan, desde una perspectiva androcéntrica, el desarrollo de la formulación de la mujer en objeto pasivo bajo la identificación de las realidades feminidad, maternidad y espacio doméstico.



Fig. 1

Bajo este enfoque, se podría transmutar la figuración de la mujer en la de una *naturaleza muerta* en la que el pintor la encierra en el mundo objetualizado, y hace de esta un objeto moldeado según la mirada del autor, rodeada de otros objetos fetiches, símbolos cómplices de su cosificación (Díaz 2001: 121). El anclaje de la mujer al interior del hogar y su reducción a los papeles de ama de casa y madre devota (Duncan, 1973) ofreció a los artistas la posibilidad de sublimar la realidad femenina. De este modo, detrás de la representación de la mujer como *naturaleza muerta*, que se puede observar reflejada en obras pictóricas como *The Complaint of the Watch*, realizada por Jean-Baptiste Greuze en 1770 (Fig. 1), se encontraba la construcción de la mujer como producto del deseo masculino de objetualizarla.

En la base de todas estas representaciones se puede encontrar inscrita las teorías de Michel Foucault (1980) acerca de la microfísica del poder. En ellas, el autor analiza los cambios de paradigma en las metodologías represivas y evidencia cómo, a través de la vigilancia sistemática de las conductas, se puede dirigir y ordenar el comportamiento del individuo con el fin de crear seres dóciles y obedientes, de forma que el sometido no sea en ningún momento consciente de la represión. Bajo esta estrategia resulta particularmente eficaz aleccionar a la mujer a concebir su propia subordinación como algo “natural” (Amorós, 1991: 36).

Con la llegada del cambio de siglo las representaciones de la mujer subyugada en el interior del hogar comenzaron a convivir con aquellas en las que se mostraba su naturaleza más literal y perversa al hacerlas encarnar todo tipo de monstruos mitológicos y folclóricos como sirenas, esfinges o vampiros. El progreso derivado de la Revolución Industrial propició la presencia pública de la mujer en las ciudades debido a factores como el acceso de las mismas a un trabajo remunerado, los movimientos sufragistas que comenzaron a surgir en torno a 1860 o el aumento de la prostitución femenina. En consecuencia, la mujer se reveló como un animal amenazador, lo que insufló un sentimiento de ansiedad y temor en el hombre, que comenzó a ver cómo la estabilidad del orden social, hasta entonces lógico por falocéntrico, se desmoronaba (Bornay, 2008). Este miedo se tradujo en una profunda misoginia representada y fomentada tanto por autores como Charles Baudelaire, Gustave Flaubert o León Tolstói, como por artistas como el prerrafaelita John William Waterhouse, cuya obra *Ulysses and the Sirens* (Fig. 2), realizada en 1891, es una de las más representativas, el impresionista Paul Gauguin y el expresionista Edvard Munch, que figuraron a la mujer como una entidad perversamente amenazadora.



Fig. 2

Esta tipología de representaciones, en extremo estereotipadas, se han continuado perpetuando en el siglo XX a través de su actualización por parte de los movimientos de vanguardia que, junto con las teorías desarrolladas por el psicoanalista Sigmund Freud en torno a la mujer castradora, perpetuaron la imagen de la mujer como “un objeto mágico, como esferas sobre las que proyectar el deseo erótico masculino” (Chadwick, 2007: 310). Este tipo de representaciones, que fueron habituales durante el primer cuarto del siglo XX, continuaron enfatizando, generalmente a través de sus desnudos, la pertenencia de la mujer a la facción natural de la existencia, insistiendo con ello en su absoluta oposición a lo civilizado.



Fig. 3

En las décadas que precedieron a la I Guerra Mundial, un ingente número de pintores europeos pertenecientes a movimientos como el Cubismo, el Fauvismo, el Expresionismo o el Surrealismo continuaron trabajando en la línea de sus predecesores, representando a la mujer como el pasivo objeto del deseo masculino. De acuerdo con Carol Duncan (1982: 293), a través de este tipo de representaciones el artista hace evidente su presencia, aun cuando este no aparece en la composición, mediante la representación de la mujer como un ser subyugado a la voluntad masculina. Estos artistas continuaron mostrando un gran interés por la equiparación simbólica entre mujer y naturaleza, lo que derivó en la continuación de la insistencia



de la representación de la mujer sin ninguna autonomía, independencia, o sentido de sí mismas. En las obras de este periodo, aún se puede observar cómo, de forma compulsiva, las mujeres aparecen abiertas, retorcidas y fragmentadas en un intento por deshumanizar y obviar la trascendencia de la realidad femenina. Uno de los ejemplos más notorios fue el de la obra del surrealista Hans Bellmer, *La Poupée* (Fig. 3), creada en 1932, y que constaba de una serie de piezas antropomórficas femeninas realizadas en tela de arpillera encolada y envuelta en papel maché con las que construir una muñeca. A partir de dichas piezas, y hasta 1935, Bellmer realizó multitud de fotografías en las que la muñeca adoptaba multitud de posiciones absolutamente violentas y anatómicamente imposibles.

La perpetuación de esta visión de la mujer durante el primer cuarto del siglo XX fue una clara respuesta a la coyuntura social del momento y un intento de negar la consolidación de las nuevas posibilidades sociales que comenzaron a desarrollarse con las reivindicaciones feministas iniciadas el siglo anterior. Ante semejante panorama, durante la posguerra, la mujer continuó siendo tiranizada al considerar que constituía una clara amenaza para los presupuestos patriarcales tan consolidados en la sociedad europea de comienzos del siglo pasado.

### 3. DEL ARTE EN LA NATURALEZA

En la historia de la pintura, el paisaje fue paulatinamente adquiriendo una mayor relevancia desde su aparición como simple telón de fondo de la escena representada, hasta llegar a constituirse como género autónomo en la pintura flamenca del siglo XVII. Aunque considerado, como las naturalezas muertas o los bodegones, un género menor, la pintura de paisaje continuó desarrollándose durante los siglos posteriores hasta alcanzar su máximo esplendor y autonomía durante el Romanticismo. En este contexto, y como consecuencia de la escisión ilustrada entre hombre y naturaleza, la nueva sensibilidad romántica se propuso la búsqueda poética de aquella Naturaleza ideal en la que la razón y la libertad humanas se unificaran (Argullol, 2006: 44). Así, el paisaje se convirtió en el verdadero protagonista de las composiciones durante el Romanticismo, y albergó, en ocasiones, escasas y trágicas figuras antropomórficas.

La introducción del paisaje en la obra artística a través de la concepción del “cuadro como ventana”, que constituye la formulación más tradicional a través de la que representar el entorno, evolucionó en metodología y forma durante el Impresionismo con la irrupción de la pintura *au plein air*. Dicha técnica inquiría al pintor a pintar del natural, lo que precisaba del contacto directo con la naturaleza. Esta primera y tímida incursión del artista en plena naturaleza con el objetivo de representar su espacio circundante directamente del natural, como hicieron los pintores Claude Monet, Eugène Boudin o Vincen Van Gogh, evolucionó hasta alcanzar, en la década de los sesenta del siglo XX con la emergencia del Land Art, una conexión total entre el artista y su entorno, sirviendo este último tanto de medio, como lugar de la obra de arte. Es así como el arte del fin de la modernidad (Danto, 2002) coincide, de forma paradójica, con los inicios del arte, ubicados por Bataille en la Prehistoria, donde la naturaleza era soporte y fin de la obra artística.

La irrupción del denominado Land Art, tanto en Europa como en Estados Unidos, tuvo lugar en medio de, o quizá gracias a, un momento social convulso: en la década de los sesenta, en plena Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, surgieron numerosos movimientos de protesta como la Primavera de Praga, el Mayo del 68, o las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam, al mismo tiempo se inició la Tercera Ola feminista encabezada por Betty Friedan, e irrumpieron los primeros movimientos ecologistas en Estados Unidos. Ante este contexto resultaba verdaderamente imposible que el mundo del arte no reflejase las preocupaciones y reivindicaciones sociales del momento. Así, si bien el movimiento feminista vio reflejada su protesta social en el terreno artístico, también la focalización de los intereses y la preocupación por el medio ambiente y la conservación de la naturaleza tuvo repercusión en el mundo del arte. En 1968 Robert Smithson reunió en la galería de Virginia Dwan la exposición *Earthworks* los trabajos de aquellos pioneros que estaban trabajando creativamente sobre la tierra (Kastner, 2003: 23). Las obras adscritas a este movimiento no sólo llevaron implícitas el abandono absoluto del taller y la intervención directa y sin mediar del artista en la naturaleza, sino que, como afirma Anna Maria Guasch (2007: 52), supusieron un cambio radical tanto en el concepto, como en la objetualidad de la obra de arte ya que esta, en la mayoría de los casos sólo podía perdurar en el tiempo y ser percibida por el espectador en el contexto de una galería o un museo gracias a filtros mediáticos como la fotografía, o el vídeo, lo que generó un intenso debate en torno a la naturaleza del arte y sus mecanismos de difusión y comercialización.



Fig. 4

Para los artistas afines al Land Art la naturaleza se concibió como el escenario y el material para desarrollar la obra artística. De este modo, la acción directa sobre el espacio natural atomizó las nociones convencionales de formulación y de representación del concepto de paisaje y naturaleza. Las obras realizadas por artistas como Michael Heizer, Robert Smithson, Walter

de Maria o Dennis Oppenheim eran, en gran medida, antimonumentos efímeros, formados por desplazamiento o suma de materiales naturales con la ayuda de la fuerza de la gravedad (Kastner, 2003: 26).

Si bien es cierto que el contexto social en el que surgió el Land Art favoreció su aparición y desarrollo, es imposible obviar la influencia de movimientos artísticos como el Minimalismo, el Arte Conceptual o el Situacionismo, cuyas líneas de actuación y teorizaciones fueron de gran influencia para la primera oleada de artistas que trabajaron en y con el espacio natural. Entre los puntos de convergencia entre dichos movimientos y el Land Art se encuentran tanto los procesos de simplificación y desmaterialización del objeto artístico, como la descentralización geográfica y la organización social del espacio. Así, obras del calibre de *Condensation Wall*, realizada por Hans Haacke en 1966, *Map Pieces*, de Yoko Ono, realizada entre 1962 y 1964, o *Variable Piece I*, llevada a cabo por Douglas Huebler en 1968, influyeron de forma decisiva en la creación artística de los pioneros de Land Art.



Fig. 5

Robert Smithson y Michael Heizer fueron los primeros creadores norteamericanos en imponer a la naturaleza evocadora pero culturalmente virgen de los Estados Unidos la huella heroica de su personalidad (Guasch, 2007: 57). Continuando esta estela, los artistas más destacados del movimiento, entre los que se encuentran, además de Heizer y Smithson, Walter De Maria, Dennis Oppenheim o Richard Long se caracterizaron por utilizar la naturaleza de forma muy arbitraria y autoritaria, obviando los términos de reciprocidad en los que el hombre comparte algo con el orden natural (Ardenne, 2006: 82).

Esta reciprocidad fue, en estos casos, sustituida por un gesto colonizador que imprimió cierta violencia y agresión contra la naturaleza. Así es posible encontrar obras como *Broken Circle-Spiral Hill* (Fig. 4), realizada por Robert Smithson en una cantera de Emmen, en los Países Bajos, en 1971. Smithson quiso reciclar esta zona, altamente industrializada tras la Segunda Guerra Mundial, como espacio público, para lo cual construyó un círculo mitad en la tierra, mitad en el agua, y una colina artificial cónica delimitada por el dibujo de una espiral (Guasch 2007: 62); o *Lightning Field* (Fig. 5), construida por Walter de María en Quemado, Nuevo México, en 1971. Esta obra consta de cuatrocientos postes de acero destinados a atraer rayos que, al descargar su energía en estos postes metálicos, producen dibujos lumínicos en el firmamento.

Este interés por la transformación de espacios exteriores, que descansa en la base de una necesidad tanto de retorno como de dominio de la naturaleza, lleva aparejadas una serie de prácticas de evidente agresión a la naturaleza que juegan con el volumen, la duración, la ubicación o la descomposición de los materiales. Así, en los ejemplos ofrecidos por las obras de estos artistas se deduce el evidente impulso masculino, tal vez la necesidad, de continuar sometiendo y domesticando la naturaleza.

#### 4. DESBORDAR LA NATURALEZA: REIVINDICACIONES FEMENINAS

La tradicional obcecación de pensar a la mujer como naturaleza ha significado reducirla a un conjunto de connotaciones simbólicas en las que el hombre se ha considerado a sí mismo como único merecedor de habitar el terreno de la razón. Sin embargo, tal y como apunta Celia Amorós, realmente no existe relación lineal alguna entre el hecho de que la mujer sea percibida como reproductora de la especie y el que sea conceptualizada como naturaleza, sino que dicha correlación nace de un esquema dicotómico determinado por la propia sociedad y la propia cultura (1991: 32). Así, en contraste con la figura racional, reflexiva y distante del hombre, las mujeres se han considerado esencialmente irracionales, arraigadas en su propia naturaleza e incapaces de ser agentes de su propia voluntad (Shildrick, 2002: 36).

Sin embargo, históricamente, las mujeres artistas han luchado por alejarse de la visión masculina, en extremo reduccionista, que ha limitado la existencia de estas a la dicotomía madre-animal. Así, desde el siglo XVII es posible observar el impulso de la mujer por exceder la relación con la naturaleza impuesta desde la perspectiva masculina para re-presentar dicha relación desde su propia realidad. Gracias a este ejercicio de autocontrol, la mujer artista comenzó a subvertir las imposiciones y connotaciones masculinas, y a hacerse presentes gracias al desbordamiento de su subjetividad en la naturaleza.

De este modo, mientras pintores como Johanes Vermeer representaban la realidad femenina como si de una naturaleza muerta se tratase, como una figura inmóvil, anclada entre la realidad y la ficción, entre la vida y la muerte, artistas como Clara Peeters, desarticulaban dicha categorización al imponer su realidad, de forma obcecada, en sus obras. Peeters cultivó el género del bodegón o naturaleza muerta. Dicho género, concebido como jerárquicamente



inferior por alejarse de las grandes narrativas y anclarse en lo que Norman Bryson denominó *ropografía* (2018: 61), fue muy popular entre mujeres y clérigos, dos grupos sociales a los que les estaban prohibidos la toma de apuntes de modelos anatómicos para la realización de sus obras, por lo que recurrieron a lo más cercano que tenían: en el caso de las mujeres la cocina de su hogar, en el caso de los clérigos, la despensa del monasterio.

La naturaleza muerta, además de suprimir las grandes narrativas, suprime también el acceso a la distinción del sujeto, que es omitido tanto física, como subjetivamente (Bryson, 2018:61). De este modo, en el género de la naturaleza muerta, el ser humano es relegado a la disolución de su propio límite como entidad autónoma a favor de una serie de representaciones ancladas en una cotidianidad normalmente subestimada. A este respecto, Peeters insiste en revelar su presencia física en los lienzos que realiza como una fórmula de resistencia frente a los dictados del género. Así, la artista introduce su presencia en algunos de sus cuadros a través de detalles prácticamente imperceptibles como su nombre grabado en el mango de un cuchillo, o su propio autorretrato en forma de reflejo.

Peeters, al igual que otras tantas mujeres artistas, estuvo supeditada a la relegación de lo que Griselda Pollock denominó los “espacios de la feminidad” (2013). Estos espacios, configurados política y subjetivamente, dejaban en evidencia una absoluta asimetría entre hombres y mujeres en relación al lenguaje, el poder económico y social y la significación (Pollock, 2013: 120). Los espacios de la feminidad operan no sólo a un nivel físico, sino también a un nivel estructural y diferencial, que delimita tanto la localización, como el grado de actuación de la experiencia femenina, y demarcan la diferencia sexual que organiza la estructura social. Esta restricción de la experiencia femenina no sólo condicionó la propia subjetividad de las mujeres, sino que también ejerció una influencia innegable en su producción artística.

Las últimas décadas del siglo XIX asistieron a la consagración de mujeres artistas como Mary Cassatt que, al igual que Clara Peeters, forzaron los condicionantes propios de su género para representar una realidad femenina que bramaba por ser reconocida. Así, Cassatt ubicó a la mujer en un entorno natural de forma diametralmente opuesta a como lo hicieran coetáneos como Eduard Manet en su obra de 1883, *Le Déjeuner sur l'Herbe*. En esta pintura la contraposición entre mujer-naturaleza y hombre-cultura se hace del todo evidente al representar, en medio de una zona boscosa a una mujer en primer plano, completamente desnuda, rodeada de dos hombres que, totalmente vestidos, se encuentran inmersos en una conversación. Por el contrario, normalmente Cassatt ubica a la mujer en el entorno natural del jardín que, a pesar de ser un tópico predilecto de los impresionistas, en las obras de mujeres artistas parecen adquirir una atmósfera de reclusión y confinamiento que se constriñen a los límites prescritos por los códigos burgueses de la feminidad (Pollock, 2013: 125). En este sentido, la subjetividad desde la que Cassatt retrata a su hermana en obras como *Lydia Seated in the Garden with a Dog in Her Lap* (Fig. 6), en 1880, celebra la posibilidad de una nueva integración femenina con la naturaleza, esta vez elegida y consciente, en lugar de la condición limitada e infrahumana forzada desde la sociedad patriarcal (Griffin, 1984: 204), al tiempo que supone un

tímido pero acertado paso hacia lo que se augurará como desbordamiento absoluto de la mujer en la naturaleza.



Fig. 6

Partiendo de estos antecedentes, y hasta bien entrado el siglo XX, la mujer continuó siendo representada como entidad pasiva sujeta a la disposición masculina. Esta visión reduccionista y desvirtuada de la realidad femenina comenzó a ser subvertida cuando, cansadas de ser marginadas de los debates estéticos y políticos que giraban en torno a los movimientos del arte moderno, las artistas recurrieron a su propia experiencia como tema principal de sus obras (Chadwick, 2007: 282). Así, la mujer, que había interiorizado el discurso sobre su esencia natural que le había impuesto la ideología patriarcal dominante, comenzó a configurar su propia identidad y a ser consciente de la institucionalización de la explotación que habían sufrido tanto las mujeres como la naturaleza. En esta lucha contra la situación de explotación históricamente sufrida por las mujeres confluyeron las protestas sociales derivadas de los movimientos sufragistas con la reivindicación de la mujer por una representación digna y real. A este respecto cabe destacar la acción llevada a cabo por Mary Richardson en 1914 en la National Gallery de Londres, cuando asestó siete puñaladas a la obra de Diego Velázquez *La Venus del Espejo*, por considerar que representaba todo aquello que había condicionado y relegado la existencia femenina a su más pura esencialidad.

Con la apropiación de la mujer de su propia representación, esta comenzó a re-conectarse con su naturaleza vernácula, hasta entonces demonizada, y a re-crearse a sí misma como una entidad casi mutante, que habitaba los abismos existentes entre su propia realidad, la naturaleza

y su representación. Así, las obras de artistas como Imogen Cunningham -*Self-portrait*, 1906-, Paula Modersohn Becker -*Self-portrait*, 1906-, Anne Brigman -*Soul of the Blasted Pine*, 1908-, Remedios Varo -*Rheumatic Pain*, 1948-, Leonor Fini -*Sphinx Philagrial*, 1945-, Dorothea Tanning -*Self-portrait*, 1944, (Fig. 7)-, Georgia O'Keefe -*From the Faraway, Nearby*, 1938- o Frida Kahlo -*Roots*, 1943- se adentraron en las transmutaciones existentes entre la mujer y su espacio circundante no sólo con el fin de reivindicar la propia conexión con la naturaleza, sino también para expresar, a través de las variaciones del entorno y sus ciclos, sus propias experiencias vitales.



Fig. 7

El trabajo de estas artistas supuso un punto de escisión en relación a la representación de la mujer en el mundo del arte e inauguró un nuevo modo de comprender la realidad femenina. A partir de este momento, la abnegación y la voluptuosidad animal femeninas, representadas desde un *afuera* masculino, fueron sustituidas por representaciones más crueles<sup>1</sup> de la realidad de la mujer. Así, en estos primeros momentos se reconoció de forma positiva la relación que, durante siglos, había constituido la base de su inferioridad, y la mujer se atrevió, de manera dispersa y no sistemática, a reclamar su conexión con la naturaleza como un activo político (Griffin, 1984: 204). La naturaleza se convirtió, en la obra de estas artistas, la mayoría

<sup>1</sup> En el sentido que Clement Rosset le otorga al término. Rosset, en su obra *El principio de la crueldad*, define lo cruel como un exceso de realidad.

de ellas vinculadas al movimiento surrealista, en una fuente de inspiración mediante la que entender y reivindicar la identidad femenina vinculada a los poderes telúricos de la tierra, la fertilidad y el renacimiento.

A pesar de que las primeras teorías feministas, encabezadas por autoras como Simone de Beauvoir o Juliet Mitchell, repudiaron la naturaleza como parte de la idiosincrasia femenina en un intento por posicionar a la mujer del lado de la razón, de acuerdo con las doctrinas ilustradas (Griffin, 1984: 203), esta relación de complicidad y de reconciliación entre la mujer y la naturaleza fue progresando de acuerdo al desarrollo de los movimientos sociales y artísticos del siglo XX. Así, con la llegada de la Tercera Ola Feminista, la subjetividad de las mujeres comenzó a desbordarse en el interior del espacio privado y a reclamar nuevas reconceptualizaciones en torno al binomio mujer-hogar, como fue el caso del proyecto *Woman-house*, liderado por Judy Chicago y Miriam Schapiro en 1972. De forma paralela, diferentes artistas y teóricas ocuparon el ámbito público para reivindicar su conexión con la naturaleza no sólo como una respuesta identificativa al respecto de su mutua opresión, sino también como un recurso tan político como reflexivo.

La literalidad de la conexión entre mujer y naturaleza coincidió con la irrupción, tanto en Estados Unidos como en Europa, del movimiento Land Art, en el que la naturaleza se concibió como el escenario y el soporte de la obra artística. Los artistas más destacados del movimiento, entre los que se encuentran Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria o Dennis Oppenheim, se caracterizaron por imprimir cierta violencia sobre la naturaleza a la hora de llevar a cabo su práctica artística. Así, la magnificencia de las producciones de estos artistas de la primera generación del Land Art va a contrastar sobremanera con las producciones femeninas del mismo periodo, mucho más reivindicativas, subjetivas y poéticas.

Gracias a la confluencia de los movimientos del Body Art, Land Art y Feminista y, tras una primera generación de creadores del Land Art predominantemente masculinos, donde artistas como Nancy Holt o Jeanne Claude tuvieron poco reconocimiento, un mayor número de mujeres comenzaron a realizar proyectos en la tierra (Kastner, 2003: 34), dando lugar a la evolución de la conexión entre mujer y naturaleza hasta llegar a su concreción más absoluta. Así, determinando un tipo de creación en comunión directa con el entorno, e influenciadas por la teoría feminista de la Tercera Ola, las obras de estas creadoras versaban sobre la lucha por definir el sexo y la identidad femeninas al margen de los dictados patriarcales. Para ello, las obras de artistas como Mary Beth Edelson –*The Goddess Head*, 1975-, Monica Sjöö –*Sheela Na Gig Creation*, 1978- o Rebecca Horn –*Unicorn*, 1971- se sirvieron de la iconografía de la Diosa Madre y del folclore que, desde el Paleolítico, permaneció en las civilizaciones de la Europa precristiana, Mesoamérica, Asia o África, con el fin de aceptar y reivindicar la asociación que, hasta entonces, sólo había sido experimentada como un condicionante que las relegaba a una existencia infrahumana. A través de este tipo de obras, las artistas de este periodo desarrollaron toda una iconografía fundamentada en el respeto, la identificación y la conexión directa con el medio natural. Al adoptar esa mitología, las artistas feministas



establecieron un vínculo más consciente con la naturaleza de la que habían establecido los artistas masculinos que trabajaban en este movimiento y, a su vez, hicieron de ella un espacio tan crítico como político al que ligar la liberación femenina y en el que desbordar su propia subjetividad. A este respecto cabe destacar la figura de Ana Mendieta (Fig. 8), quien proyectó casi la totalidad de su trabajo artístico en la naturaleza más indómita y esencial. En sus obras Mendieta conjuga el hecho de camuflar su cuerpo en el espacio hasta hacerlo casi desaparecer, con la necesidad de imponer una presencia fantasmal de su cuerpo ausente a través de la huella que este deja en la naturaleza. La relación entre Mendieta y el entorno se revela de una intimidad y complicidad casi animal, como si ambas fuesen, de hecho, la misma cosa.



Fig. 8

Con la posterior llegada del pensamiento postestructuralista la relación entre mujer y naturaleza comenzó a verse con cierto recelo al considerar que esta implicaba una visión conservadora y esencialista de la mujer (Ballester Buigues, 2012: 73). Sin embargo, la relación entre mujer y naturaleza como vínculo expresivo se ha mantenido e incluso reforzado hasta la actualidad gracias a una serie de mujeres artistas que han continuado sirviéndose de la naturaleza como vínculo expresivo. Más allá de las reivindicaciones esencialistas que pretendieron reconciliar los enunciados mujer y naturaleza, numerosas artistas han encontrado en la naturaleza el catalizador necesario para reivindicar discursos tan políticos como intimistas. A este respecto es posible constatar, por un lado, una vertiente más reivindicativa con respecto al papel y al tratamiento de la mujer en la sociedad, así como de diferentes conflictos histórico-sociales y que podemos ver ejemplificadas en las obras de artistas como Sigalit Landau con su obra *Barbed Hula* -2000-, en la que se puede observar a la artista haciendo girar un *hula*

*hoop* de espinos alrededor de su cintura desnuda. Grabada en las cosas de Tel Aviv, con esta acción Landau pretende inscribir en su propio cuerpo, lacerado por los espinos, las relaciones tanto individuales como colectivas provocadas por la violencia y la situación socio-política de su país; Regina José Galindo, que en su la pieza *La intención* -2016- (Fig. 9), hace referencia al exterminio de mujeres durante las quemadas de brujas realizadas sobre todo durante la Inquisición; o Diana Coca con su serie de fotografías *La ciudad de las muñecas rotas* -2010- en la que denuncia, de una forma tan explícita como necesaria, la violencia de género y el feminicidio. Por otro lado, es preciso destacar un viraje hacia presupuestos más intimistas y autobiográficos como son los casos de las artistas Francesca Woodman quien, en fotografías como *Untitled, Boulder, Colorado* -1976- (Fig. 10), y a modo de una Ofelia postmoderna, desborda, o quizá camufla, su absoluta melancolía en el entorno natural; Tracey Emin que en su pieza de vídeo *Homage to Edvard Munch and All my Dead Children* -1998- reinterpreta la conocida obra de Munch en el mismo dique que sirvió al artista noruego como telón de fondo para *Skrik -El grito*, 1893-, al proyectar su propio dolor causado por la pérdida de sus hijos en un grito desgarrador; o Laura Aguilar, quien en obras como *Grounded* -2006- mimetiza la voluptuosidad de su cuerpo con la propia naturaleza haciendo de ambos una sola realidad. Las obras de estas artistas constituyen una evidente proyección especular de las transformaciones subjetivas e identitarias de la mujer en naturaleza. En cualquiera de los casos, ambas líneas de actuación suponen la atomización de la naturaleza como un infraespacio eminentemente femenino, para concebirlo como un territorio taxativamente político y fenomenológico en el que la mujer es capaz de exceder su absoluta subjetividad.



Fig. 9



Fig. 10

## 5. LA NATURALEZA RECONQUISTADA

La histórica relación entre mujer y naturaleza alcanzó su punto más crítico con la llegada del pensamiento ilustrado, que basó su teoría en la lógica irrevocable de que la mujer, como entidad excluida del ámbito de la razón, pertenecía al ámbito exclusivo de la naturaleza, y era allí donde esta encontraba su conceptualización y legitimación. Así, hasta bien avanzado el siglo pasado, el concepto naturaleza codificó una realidad femenina definida de forma tan arcaica como esencialista.

A comienzos del siglo XX la relación, hasta entonces incontestable, entre mujer y naturaleza entró en conflicto. El cambio de siglo supuso para la mujer la conquista de un espacio representativo que había venido reivindicando históricamente y, a partir de este momento, la mujer finalmente pudo apropiarse de su realidad y comenzar a vincularse a la naturaleza desde un posicionamiento más subjetivo, crítico y excesivo. Las obras que entonces comenzaron a realizarse supusieron la apertura de la realidad femenina a una exterioridad que, hasta entonces, había estado dominada por un punto de vista androcéntrico y occidental, considerado como el único legítimo y legitimador. A través de esta exteriorización es posible observar cómo las mujeres artistas operaron un mecanismo de retorno a la naturaleza mediante el cual fueron capaces de cuestionar y revertir las premisas en torno a la realidad femenina y a la naturaleza que, hasta el momento, se habían dado por sentadas. La re-conceptualización llevada a cabo



por estas artistas garantiza la permanencia de un futuro más razonable en la forma de entender la relación entre género y naturaleza y desarticula esta última como un tropo peyorativo. Así, el nuevo nexo entre la mujer y la naturaleza, que se establece a partir de la introyección de la subjetividad de una en la inmensidad de la otra, no sólo legitima la capacidad de la mujer de reafirmarse a sí misma como sujeto individual, sino que, además, certifica la existencia de una geografía de la diferencia. La naturaleza se erige, en este contexto, como un espacio de desbordamiento en el que exponer la subjetividad femenina.

En definitiva, podemos constatar que la vinculación androcentrista entre mujer y naturaleza es, realmente, una simbolización transcultural y transhistórica que, en todos los casos, pretende imprimir un valor inferior a la existencia de las mujeres. Por ello, la relevancia del trabajo de estas artistas radica no sólo en desarticular las nociones preconcebidas de la inferioridad de la mujer por su conmutación con la naturaleza, sino también en concebirla como el escenario por excelencia en el que esta sea capaz de reconocer(se), reivindicar(se) y narrar(se). Así, la proyección de la subjetividad femenina en la naturaleza será la garantía de la continuación y la re-definición de las formas de subvertir, habitar y concebir el espacio natural.

## REFERENCIAS

ALBELDA, José; SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. 1ª edición. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997. 301 páginas. ISBN: 9788448216917.

AMORÓS, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. 2ª edición. Barcelona: Anthropos, 1991. 331 páginas. Serie Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico. ISBN: 84-7658-300-1.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. 1ª edición. Barcelona: Acantilado, 2006. 138 páginas. ISBN: 84-96489-63-9.

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. 1ª edición. Murcia: CENDEAC, 2006. 176 páginas. Colección *Ad Literam*. ISBN: 84-96299-40-6.

BALLESTER BUIGUES, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. 1ª edición. Asturias: Trea, 2012. 465 páginas. ISBN: 978-84-9704-573-5.

BATAILLE, G. *Lascaux o El nacimiento del arte*. 1ª edición. Argentina: Alción, 2003. 143 páginas. ISBN: 950-9402-142-5.

BELLUSCIO, Marta. *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!. Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. 1ª edición. Valencia: La Máscara, 1996. 287 páginas. ISBN: 84-7974-151-1.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*, 6ª edición. Madrid: Cátedra, 2008. 404 páginas. ISBN: 978-84-376-0868-6.

BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, 4ª edición. Londres: Reaktion Books Ltd, Londres, 2018. 192 páginas. ISBN: 978-0-94846-206-1.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. 4ª edición. Londres: Thames & Hudson, 2007. 528 páginas. ISBN: 978-0-500-20393-4.

DANTO, Arthur. C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. 1ª edición. Barcelona: Paidós,



2002. 302 páginas. ISBN: 84-493-1186-1.

DÍAZ, Claudio. *Vermeer. O la mujer, naturaleza muerta*. 1ª edición. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001. 177 páginas. ISBN: 84-7496-869-0.

DUNCAN, Carol. "Happy Mothers and Other New Ideas in French Art". *The Art Bulletin*. 1973. Vol. 55, n° 4, p. 570-583.

DUNCAN, Carol. "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting". En BROUDE, Norma; D. GARRAND, Mary (ed). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. 1ª edición. Londres: Harper and Row, 1982, p. 293-313.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. 2ª edición. Madrid: Edissa, 1980. 189 páginas. ISBN: 84-7443-017-8.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. 8ª edición. Madrid: Akal, 2007. 597 páginas. ISBN: 978-84-206-4445-5.

GRIFFIN, Susan. *Women and Nature. The roaring inside her*, 1ª edición. Nueva York: Harper and Row, 1984. 292 páginas. ISBN: 0-06-090744-4.

KASTNER, Jeffrey. *Land Art y arte medioambiental*. 1ª edición. Nueva York: Paidon, 2003. 204 páginas. ISBN: 9780714898292.

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel (ed). *Naturalezas mutantes. Del Bosco al bioarte*, 1ª edición. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017. 321 páginas. ISBN: 978-84-946119-8-8.

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES Laia (ed). *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. 1ª edición. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2018. 200 páginas. ISBN: 978-84-475-4186-7.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. *Tendenci@s. Perspectivas feministas del arte actual*. 1ª edición. Murcia: Cendeac, 2008. 298 páginas. Serie AD HOC ensayo. ISBN: 978-84-96898-26-4.

MOLINA PETIT, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. 1ª edición. Barcelona: Anthropos, 1994. 318 páginas. Serie Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico. ISBN: 84-7658-413-X.

NEAD, Linda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. 1ª edición. Madrid: Tecnos, 1998. 188 páginas. ISBN: 84-309-3118-X.

ORTNER, Sherry. "Is female to male as nature as culture?". En ROSALDO, Michelle; LAMPHIRE, Louise (ed.). *Woman, culture and society*, 1ª edición. Stanford: Stanford University Press, 1974, p. 68-87.

POLLOCK, Griselda. *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. 1ª edición. Argentina: Fiordo, 2013. 352 páginas. ISBN: 978-987-28386-4-5.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. 2ª edición. Madrid: Alianza, 2018. 486 páginas. ISBN: 978-84-9181-319-4.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy (ed). *Arte y feminismo*. 1ª edición. Barcelona: Paidon, 2005. 204 páginas. ISBN: 0-7148-9836-8.

ROSSET, Clement. *El principio de la crueldad*. 1ª edición. Valencia: Pretextos, 2008. 101 páginas. ISBN: 978-84-87101-97-7.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio o De la educación*. 1ª edición. Barcelona: Fontanella, 1973. 281 páginas. ISBN: 8424403274.

SHILDRICK, Margrite. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. 1ª edición. Londres: SAGE, 2002. 153 páginas. ISBN: 0-7619-7013-4.

URTEAGA, Luis. "Explotación y conservación de la naturaleza en el pensamiento ilustrado". *Cuadernos Críticos de Geografía Humana*. 1984. No 50, p. 7-40.

VALCÁRCEL, Amelia. *La política de las mujeres*. 1ª edición. Madrid: Cátedra, 1997. 233 páginas. ISBN: 84-376-1501-1.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. 4ª edición. Barcelona: Taurus, 2018. 150 páginas. Colección Great Ideas. ISBN: 978-84-306-0119-6.

## BIO

**Rocío Abellán** (Cartagena, 1983) es artista, investigadora y docente en enseñanzas no regladas. Es licenciada en Bellas Artes y doctora en Historia del Arte por la Universidad de Murcia. Como artista ha participado en exposiciones colectivas de ámbito regional. Desde 2010 ha publicado diferentes artículos de investigación en revistas especializadas, participado en congresos y ofrecido conferencias relacionadas con el cine, el feminismo, la Memoria Histórica y la producción artística contemporánea. Asimismo, como docente, ha impartido seminarios especializados en feminismo, cultura visual y pensamiento contemporáneo. Actualmente se encuentra trabajando en su primer ensayo acerca del canibalismo en las artes visuales.

**Rocío Abellán** (Cartagena, 1983) is an artist, researcher and independent teacher. She has a degree in Fine Arts and a PhD in Art History. As artist, she has taken part in collective exhibitions. Since 2010, she has published different research articles in specialized journals, taken part in congress and offered conferences related to cinema, feminist, historical memory and contemporary artistic production. As teacher, she has given seminars specialized in feminism and visual culture. She is currently working on her first essay on cannibalism in visual arts.